

EVOLUÇÃO DAS IMAGENS, DAS TECNOLOGIAS E DOS MECANISMOS PEDAGÓGICOS DE ILUSÃO FÍLMICA.

Vítor Reia-Baptista¹

Já muito se escreveu sobre as razões de ser estéticas, éticas e teleológicas das diferentes formas de arte pictóricas e sobre as suas componentes ilusórias de percepção. No entanto, é importante observar como se comportam algumas formas de comunicação quando transpostas dos modos de produção manuais, individualizados e únicos, ou artísticos, para os modos de produção mecanizados, massivos e regenerativos, ou consumistas. Assim é de salientar desde já algumas obras absolutamente referenciais para o devido enquadramento de todas as dimensões do problema.

Podemos, em primeiro lugar, tentar perceber qual a significância histórica e psicológica deste tipo de procedimentos comunicativos relacionando as actividades de criação artística com as diferentes esferas privadas e públicas de produção cultural, como faz Peter Gay no seu modelo de causas temporais e sociais de criatividade a que ele chamou «The Hourglass of Time»². Teríamos assim um processo de interacção atravessando várias esferas de actividade cultural e artística, sendo de notar a diferença estabelecida pelo autor entre ambas, uma mais próxima do domínio privado e individualizado - a artística, e outra mais abrangente e pública - a cultural, no seio da qual se poderão processar diferentes mecanismos reprodutores, consoante as dimensões comunicativas em causa, designadamente, a difusão por grupos mais ou menos restritos de afinidades socio-culturais bem demarcadas e a difusão massiva suportada por canais industriais e comerciais de larga escala, nomeadamente

¹ Diretor do Curso de Ciências da Comunicação da Universidade do Algarve, Portugal; Doutor em Comunicação em Educação. vreira@ualg.pt

² Gay, 1976, p.11.

os «mass-media». Para além dos condicionalismos de criatividade e ainda no âmbito dos factores psicológicos, devemos considerar os condicionalismos de perceptividade, ou seja como é que reconhecemos as formas pictóricas e como é que aprendemos a reconhecer as suas diferentes funções comunicativas. Neste campo, é imprescindível referir o importantíssimo trabalho elaborado por Rudolf Arnheim sobre *Art and Visual Perception*³, o qual assenta em alguns estudos iniciados sobre a «arte fílmica»⁴, posteriormente retomados, desenvolvendo um elaborado e bem estruturado quadro teórico, preenchido com os mais importantes, sem qualquer sombra de dúvida, elementos de significação perceptiva, que tem servido de referência a todas as actividades de percepção visual, artística e comunicativa e que, segundo Arnheim, se podem resumir a um princípio geral de actividade simplificativa subordinada às condições existentes de percepção, por contraponto paradoxal ao da actividade complexa como condicionante da criação artística e estimulativa.

A constatação deste princípio é de uma importância extraordinária, não só para entendermos os processos de percepção em geral e de identificação de elementos significantes, através das suas formas visuais específicas em particular, como o é também para a compreensão de duas das mais importantes dimensões pedagógicas que aqui pretendemos investigar. Em primeiro lugar permite-nos compreender uma boa parte das razões de ser da já referida «sociedade da imagem», designadamente no seu modo perceptivo de operar, mas também nos permite começar a entender uma questão essencial sobre a diferenciação das dimensões pedagógicas dos meios visuais em contextos educativos e não-educativos, a saber: a maior parte das situações educativas de percepção visual estão sobrecarregadas de estímulos de toda a ordem, visuais e não visuais, suficientemente redundantes em torno das finalidades e dos objectivos educativos, permitindo portanto, segundo o princípio exposto, apenas uma fraca actividade de elaboração perceptiva, basicamente controlada e dirigida pela situação estimulativa; enquanto que a maior parte das situações não-educativas de percepção visual não obedecem a um tão forte e estruturado controlo da actividade

³ Arnheim, 1954-74.

⁴ Ibidem, 1938-68.

estimulativa, permitindo então uma actividade muito mais forte e interventiva de elaboração perceptiva. Talvez que na seqüência desta constatação se consiga explicar um pouco melhor um estranho fenómeno muito conhecido de todos os professores e que está na base deste trabalho de investigação: porque é que um elemento, ou conjunto de elementos comunicativos, como por exemplo um determinado filme, ou seqüências específicas de um filme susceptíveis de grande receptividade em situações não-educativas, ou extra-escolares, passam a registar uma fraca carga de receptividade quando inseridos em situações explicitamente educativas?

Coloca-se-nos aqui uma questão fundamental para entendermos uma grande parte das dimensões pedagógicas das linguagens fílmicas, assim como dos seus mecanismos de ilusão, os quais deverão ser entendidos, pelo menos nas suas componentes visuais, como uma extensão dos fenómenos perceptivos estudados por Arnheim e exemplificados por Carolyn Bloomer nos seus *Principles of Visual Perception*⁵. Estes estão ainda relacionados com os factores psicológicos que condicionam as actividades criativas e perceptivas da comunicação artística. Assim os elementos que deveremos considerar seguidamente são os próprios mecanismos da narratividade pictórica e representativa, designadamente os seus mecanismos de ilusão narratológica, os quais, bem como o seu consumo, estão na base da enorme profusão de imagens ao longo dos tempos e das actividades reprodutoras e difusoras das mesmas. Esta é uma questão central na problemática das linguagens fílmicas, mas que não deve ser considerada como uma questão nova nem, muito menos, como uma questão unicamente condicionada pelas evoluções tecnológicas e mediáticas.

Neste contexto, e à semelhança do que referimos sobre a importância de Arnheim para a compreensão dos mecanismos de percepção visual, é absolutamente imprescindível referir o trabalho desenvolvido por Ernst Gombrich sobre os factores psicológicos, mas de facto também históricos, filosóficos e sociológicos, presentes nas actividades de representação

⁵ Bloomer, 1976.

⁶ Gombrich, 1959-77.

pictórica em *Art and Illusion* ⁶ e que têm constituído uma das principais fontes de referência, de novo à semelhança de Arnheim, para inúmeros estudos e trabalhos de investigação sobre esta problemática.⁷

Vejamos então o que nos diz Gombrich sobre o carácter evolutivo dos mecanismos ilusórios visuais e artísticos, numa perspectiva de receptividade estética:

*“There was a time when the methods of representation were the proper concern of the art critic ... judging contemporary works first of all by standards of representational accuracy, he had no doubt that this skill had progressed from rude beginnings to the perfection of illusion ... Aesthetics, in other words, has surrendered its claim to be concerned with the problem of convincing representation, the problem of illusion in art.”*⁸

Deste modo, Gombrich mostra-nos como seríamos possuidores de toda uma herança cultural, estética, condicionada pela procura de mecanismos de representação convincentes, ou seja com a finalidade de atingirem a plena ilusão. É tanto assim, que ainda nos dias de hoje uma grande parte das linguagens fílmicas utilizadas pelos vários meios, designadamente os multimedia, são articuladas essencialmente em função dessa finalidade, assim como uma grande parte dos esforços de desenvolvimento tecnológico vão nesse sentido, por exemplo, na busca de melhores, maiores e mais rápidas capacidades de compressão de imagens com o fim de se aproximarem os resultados ilusórios de visionamento e projecção digital aos resultados de visionamento e projecção analógica que já tinham atingido uma qualidade ilusória notável há alguns anos atrás. No entanto, a história das artes visuais tem evoluído para formas de expressão não figurativas que se afastam qualitativamente das formas essencialmente

⁷ Seria aqui perfeitamente redundante referir sequer os trabalhos mais destacados que formam esse vasto corpo, no entanto, um deles já foi referido anteriormente – Bloomer, 1976 e, apenas a título de exemplo, ver Buhmann, 1977.

⁸ Gombrich, op. cit., p. 4.

ilusórias, embora as suas formas, ou experiências, de recepção nem sempre sejam coincidentes com essas características de evolução, designadamente nas nossas tentativas de descrição e análise dos actos receptivos, pelo que Gombrich nos alerta para a necessidade de conhecimento da própria natureza dos fenómenos de ilusão, enquanto factores condicionantes do distanciamento crítico necessário face a essas tentativas de descrição e análise:

“Illusion, we find, is hard to describe or analyse, for though we may be intellectually aware of the fact that any given experience must be an illusion, we cannot, strictly speaking, watch ourselves having an illusion ... I cannot make use of an illusion and watch it.

Works of art are not mirrors, but they share with mirrors that elusive magic of transformation which is so hard to put into words.”⁹

É bem interessante esta comparação das obras de arte com os espelhos pela alusão à dimensão «mágica» da transformação dos sinais referentes em mecanismos ilusórios dos objectos, das acções ou dos conceitos referidos, já que esta noção comparativa está na base da quase totalidade dos mecanismos ilusórios da Fotografia e da Cinematografia, o que, por sua vez, constitui um dos fenómenos básicos para o estabelecimento das ilusões fílmicas. No entanto, verificamos também que, para além das dimensões sensoriais, existe ainda uma outra dimensão, algo «mágica», ou «extra-sensorial», para a qual, segundo Gombrich, é difícil encontrar palavras adequadas. Algumas dessas palavras talvez tenham sido encontradas por André Maurois, pouco antes da sua morte, ao elaborar um conjunto de lições que deveria proferir no âmbito do programa de conferências de «1967 George B. Pegram Lectures at Brookhaven National Laboratory», que ele designou genericamente por *Les Illusions* e procuravam lidar com a natureza do conceito ilusão, enquanto fenómeno integrante de três

.....

⁹ Ibidem, p. 5.

grandes campos do conhecimento humano, I – “Les illusions des sens et des sentiments”; II – “Les illusions de la science”; e III – “Les illusions volontaires ou les beaux-arts”:

“... il concerne toutes les activités de l’esprit, de la perception au rêve, du sentiment à l’intelligence, de la politique à la science elle-même.”¹⁰

E Maurois chega mesmo a adiantar uma hipótese de definição, não pelas qualidades intrínsecas do fenómeno, que são difíceis de descrever, como já vimos em Gombrich, mas em função dos seus receptores, ou, na designação do próprio Maurois, das suas «vítimas»:

“Nous sommes victimes d’une illusion quand nous croyons voir, toucher, entendre, des choses qui ne sont pas, éprouver des sentiments que nous n’éprouvons pas, comprendre des choses que nous ne comprenons pas.”¹¹

Na realidade, esta tentativa de definir o conceito de ilusão é em si uma tentativa ilusória, já que em vez de uma definição do conceito ela nos apresenta uma definição das suas «vítimas», ou seja dos receptores que todos nós somos a todo o momento e em todos os contextos, ainda que pensemos o contrário, ou que pura e simplesmente não pensemos nisso. E é essencialmente porque incidem sobre este facto que as reflexões de Maurois, tentando explicar mecanismos que aparentemente são inexplicáveis, assumem uma considerável importância:

“Je crois, après avoir beaucoup médité sur notre sujet, que les illusions de l’homme viennent, pour une large part, de ce qu’il projette ses pensées, ses préjugés, ses passions dans la nature. Les arbres, les rivières, les étoiles ne veulent rien, n’expriment rien. C’est nous qui les chargeons de nos tourments, de nos craintes, de nos espoirs. Nous avons alors

¹⁰ Maurois, 1967, p. 14.

¹¹ Ibidem, p. 16.

¹² Ib., P. 15.

*l'illusion qu'ils les partagent ou les causent.*¹²

E essa importância verifica-se a dois níveis distintos mas complementares, por um lado como exercício reflexivo sobre a natureza dos mecanismos de percepção e o modo como estes se relacionam com os conceitos que geram, mas por outro lado como exercício necessário à compreensão de fenómenos comunicativos mais amplos, como são as projecções mediáticas das projecções humanas em determinados contextos de tempo e de espaço, quer se trate das suas esperanças, das e dos seus desejos mais íntimos, quer se trate das suas crenças e dos seus receios mais profundos, mas sempre prontos a serem transpostos das suas esferas mais individuais e privadas para as esferas mais públicas, mediatizados e reproduzidos quase que infinitamente.

É nesta perspectiva que entendemos ser mais frutuoso encarar os problemas das reproduções mecânica, óptica e digital das obras artísticas e das suas mensagens, entendidas, pelo que já vimos, como o conjunto perceptível de formas e conteúdos e que, desde já, passamos a tornar extensível não só às obras artísticas como a todas as obras, ou textos em geral, reproduzidas e mediatizadas, tal como as fílmicas, podendo a sua percepção e compreensão ser de características mais abertas ou fechadas consoante o carácter das suas estruturas, como conjuntos articulados de elementos significantes, seja mais aberto ou fechado, bem no sentido que Eco conferiu a estes termos,¹³ ou, até mesmo, eventualmente ausente,¹⁴ que é um estado extraordinariamente difícil de definir, até para o próprio autor que a designou, e que, com grande risco de erro, poderíamos tentar fazer aproximar do potencial caldo sincrético, culturalmente caótico, multimediático e globalizante da «galáxia de Ted Nelson» em que nos encontramos, ou como Eco talvez ainda ouse afirmar: *“Os Modelos estruturais são uma máscara para a face da verdade.”*¹⁵

Actividade bem mais concreta é, sem dúvida, caracterizar evolutivamente as actividades reprodutoras de imagens de acordo com

¹³ Eco, 1962.

¹⁴ Ibidem, 1968.

¹⁵ Ib., p. 382.

a evolução tecnológica dos respectivos meios e canais. A investigadora sueca Lena Johannesson fê-lo de forma bastante rigorosa no seu trabalho sobre a história do industrialismo das imagens,¹⁶ confrontando os modos de produção massiva de obras culturais com o desenvolvimento da revolução industrial em geral, demonstrando cabalmente que a evolução tecnológica de meios e canais não se desenvolveu senão como reflexo do desenvolvimento dos próprios modos de produção industrial e capitalista. Aliás é interessantíssimo comparar os resultados deste trabalho com os de um outro investigador, igualmente sueco, Ingvar Holm, abordando a mesma época, mas relacionando a história do industrialismo com a evolução dramatúrgica e teatral,¹⁷ ou seja, comparar a evolução das formas e conteúdos da comunicação visual com a evolução das formas e dos conteúdos da comunicação cênica e dramatúrgica, sabendo nós que foi nessa época e nesta confluência de temas que teve origem e se desenvolveu uma das formas de comunicação dramática e multimidiática de maior impacto em todas as audiências desde então para cá, em qualquer que seja o meio e o canal que se suporte, designadamente, o melodrama.

Neste contexto, assumiu uma especial importância o relacionamento das formas de comunicação artísticas com o meio, o canal e a linguagem descobertos e desenvolvidos, por excelência, para servir as necessidades de iconicidade do industrialismo – a Fotografia, cujas formas específicas serão abordadas mais adiante, mas que no seu relacionamento com as restantes formas de arte pictórica, especialmente no que respeita aos seus primeiros passos como uma forma de expressão comunicativa e artística autónoma, foi exemplarmente tratada por Aaron Scharf no seu trabalho sobre *Art and Photography*,¹⁸ o qual, numa tentativa de sistematização desse relacionamento ao longo das diferentes épocas e dos diversos movimentos artísticos, nos afirma:

“Photography has contributed very considerably to the

.....
¹⁶ Johannesson, 1978.

¹⁷ Holm, 1979.

¹⁸ Scharf, 1968.

¹⁹ Ibidem, p. 312.

present situation in which a heterodoxy of artistic styles can exist simultaneously.”¹⁹

É especialmente interessante reter esta noção do contributo fotográfico, como forma de comunicação artística para o carácter heterodoxo dos estilos contemporâneos, uma qualidade à qual voltaremos pelo seu papel pedagógico na formação das linguagens fílmicas, o qual é reconhecido por Scharf, pelo menos implicitamente, quando estende a importância das formas de arte fotográfica às linguagens, aos canais e aos meios posteriores a que deu origem, enunciando, ainda que muito basicamente, alguns dos elementos que estão na base da nossa literacia visual, ou seja, a nossa capacidade adquirida de leitura e compreensão, pictórica, mediática e cultural, das mensagens visuais que enformam a nossa tão apreçoada «sociedade da imagem»:

“Photographic reportage, the cinema and television have produced a lingua franca of universally comprehensible pictures. Almost every photographic aberration is now legible because of its constant recurrence in all vehicles of visual mass communication. Less subject to vagaries of arbitrary aesthetics systems, the photograph has thus established a set of pictorial standards which transcend all styles and come closer to a universal language of vision than any previously contrived.”²⁰

Esta capacidade adquirida de leitura e compreensão de imagens, ou de domínio dessa linguagem universal da visão, para utilizar as palavras de Scharf, de facto, desenvolvida essencialmente com a revolução industrial e com a fotografia, é a grande base de sustentação do que em vários contextos, especialmente anglófonos, se veio a designar por «media literacy», pelo menos no campo da comunicação visual, e que nós passaremos a designar por pedagogia dos media, incluindo todos os elementos mediático significantes até aqui identificados, de natureza visual e auditiva.

²⁰ *Ib.*, p. 313.

Abordámos até aqui, de forma praticamente integrada, o desenho, a pintura e a gravura, como formas de criação artística e de comunicação individualizadas que, através dos meios tecnológicos desenvolvidos nos dois últimos séculos, se podem reproduzir como formas de comunicação massivas, sem que por isso necessitem de perder a sua componente artística e que, antes pelo contrário, têm contribuído para a formação e aquisição de novas linguagens e de padrões culturais.

A Banda Desenhada não pertence exactamente a esse grupo de formas de expressão, porque desde as suas origens que se apresenta com uma fortíssima componente da comunicação de massas, nomeadamente através do seu nascimento e crescimento como género autónomo nos órgãos de comunicação social²¹. De facto esta é uma forma de comunicação eminentemente visual, aliás, com uma forte componente escrita onde assumem uma extraordinária importância, nem sempre compreendida, as características de visualidade dessa mesma escrita²², que pelo seu carácter intrínseco de forma comunicativa social e de massas não deixa de ter uma dimensão substancial de comunicação artística e mesmo filosófica, quer quanto à presença de elementos estéticos, hoje perfeitamente reconhecidos nos vários subgéneros²³, quer quanto à presença de fundamentos éticos, nem sempre percebidos em toda a sua extensão²⁴.

Neste contexto é especialmente interessante verificar como tendo a banda desenhada aparecido ligeiramente antes do cinema, mas dando-se o seu desenvolvimento praticamente a par do da «sétima arte», se vão registar ao longo de um século permutas várias entre os códigos e as linguagens de ambas as formas de comunicação²⁵, algumas das quais seleccionaremos como objecto de análise, adoptando como quadro teórico e base metodológica para a abordagem deste tipo de fenómenos de intercomunicabilidade, os trabalhos desenvolvidos por Eco em torno destas

- - - - -
²¹ Marny, 1968.

²² Renard, 1978, pp. 118-121.

²³ Ibidem, pp. 121-131.

²⁴ Marny, op. cit., pp. 198-212.

²⁵ Renard, op. cit., pp. 133-145.

²⁶ Eco, 1964.

matérias, que ele designou genericamente por *Apocalípticos e Integrados*, abordando transversalmente não só os temas da banda desenhada, mas também as demais formas de expressão que dão corpo à cultura popular²⁶, partindo do princípio que se podem aplicar os mesmos instrumentos de análise que são considerados património da chamada «alta cultura», ou de elites, com o mesmo rigor e observância à também apelidada de «baixa cultura», ou cultura de massas. Este exercício viria a ser ainda mais aprofundado pelo próprio Eco na dissecação do que ele apelidou *O Super-Homem das Massas*, estabelecendo laços evolutivos entre a criação do mito moderno do super-homem e as formas literárias que lhe são subjacentes, as quais se estendem de Sófocles a Fleming, pelo menos, passando pela mão de Dumas e Nietzsche²⁷, mas sobretudo, novamente pela revolução industrial e pela necessidade que a pequena burguesia industrial sentia de criar heróis suficientemente arrebatadores e melodramáticos que conseguissem resgatar a sua dignidade cultural, o que viria acontecer durante todo período de ascensão das formas melodramáticas, principalmente nas suas vertentes cénicas, sendo, especialmente interessante observar a evolução do mito «Robinson Crusoe» como ícone redentor das más consciências burguesa e pequeno-burguesa da época, como faz Holm²⁸, mas cuja real plenitude idolatrante acabaria por chegar um pouco mais tarde com a esplendorosa ascensão dos mitos cinematográficos. Neste contexto, é de referir a grande importância da obra de Roland Barthes, especialmente os textos inseridos em *Mythologies*²⁹, para a aquisição de uma postura reflexiva na transposição da uma certa cultura filosófica dos mitos para a leitura e compreensão das suas principais formas visuais, ou iconográficas, no seio da comunicação e da cultura de massas.

Restam, então, como áreas produtoras de formas comunicativas e das suas imagens tecnológicas nas implicações fílmicas, a escultura e a arquitectura, que mencionamos aqui em conjunto e apenas muito superficialmente, mas sobretudo porque o carácter tridimensional destas duas formas não pode ser reproduzido por outros meios e canais, excepto

²⁷ Eco, 1978; Nietzsche, 1983-85.

²⁸ Holm, op.cit. pp. 308-342.

²⁹ Barthes, 1957.

mediante a utilização dos mecanismos de ilusão já apontados por Arnheim, ou através da sua transposição para imagens em movimento de composição ilusória tridimensional de origem óptica ou digital. No entanto deve ser referida a extraordinária importância de ambas as formas para a criação e o desenvolvimento de formas, estruturas e ambientes cénico-espaciais, os quais são componentes determinantes para a evolução dos géneros cénicos e fílmicos, assim como para a articulação das suas linguagens³⁰. Existem, obviamente, inúmeros outros autores e obras no domínio das histórias da arte e do cinema que abordam as características evolutivas destas duas formas de expressão e de organização de volumes e espaços, revestindo-se de especial importância o seu desenvolvimento nos séculos XIX e XX, pelas razões sociais e industriais já apontadas anteriormente, as quais foram decisivas para o desenvolvimento conceptual dos espaços urbanos que haveremos de reconhecer nos contextos e géneros fílmicos que hoje conhecemos, ou seja, aprendemos a identificar e a interpretar.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70(ed.1989), 1938-57.

_____. **“Art and Visual Perception”**. Berkeley: Univ.of Cal. Press (ed. 1974), 1954-74.

_____. **“Film as Art”**. Berkeley: University of California Press (ed. 1971), 1938-68.

BARSACK, Léon. **“A History of Film Design”**. New York: New American Library (ed. 1976), 1970.

BARTHES, Roland. **“Image Music Text”**. New York: Hill and Wang (ed. 1977), 1961-71.

_____. **“Litteraturens Nollpunkt”**. Lund: Bo Cavefors Bokförlag (ed. 1966), 1953.

- - - - -
³⁰ Barsacq, 1970.

_____. **“Le Degré Zéro de l'Écriture et Nouveaux Essais Critiques”**. Paris: Éditions du Seuil (ed. 1981), 1953-72.

_____. **“Mythologies”**. Paris: Éditions du Seuil (ed. 1982), 1957.

BLOOMER, Carolyn M. **“Principles of Visual Perception”**. New York: Van Nostrand R. Comp., 1976.

BUHMANN, Elizabeth T. **“The Nature and Role of Illusion in the Visual Arts”**. Michigan: University of Pittsburgh (PH. D. Thesis), University Microfilms International, 1977.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Lisboa: Difel (ed. 1991), 1964.

_____. **“A Theory of Semiotics”**. Bloomington: Indiana University Press (ed. 1979), 1976.

_____. **“Den Frånvarande Strukturen”**. Lund: Bo Cavefors Bokförlag(ed. 1971), 1968.

_____. **Diário Mínimo**. Lisboa: Difel (ed. 1984), 1963.

_____. **“L'œuvre ouverte”**. Paris: Éditions du Soleil (ed. 1965), 1962.

_____. **O Super-Homem das Massas**. Lisboa: Difel (ed. 1990),1978.

_____. **“The Role of the Reader”**. London: Hutchinson & Co. (ed. 1983), 1979.

_____. **“Travels in Hyperreality”**. London: Picador (ed. 1987), 1977.

GAY, Peter. **“Art its History and Psychological Significance”**. New York: Harper & Row, 1976.

GOMBRICH, Ernst H. **“Art and Illusion”**. Phaidon Press, (ed. 1980),1959-77.

HOLM, Ingvar. **“Drama på Scen”**. Stockholm: Bonniers Förlag, 1969.

_____. **“Industrialismens Scen”**. Stockholm: Alqvist & Wiksell Förlag,

1979.

_____. **“Roman Blir Film”**. Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1975.

_____. **“Teater”**. Lund: en Antologi, Studentlitteratur (ed. 1979), 1970.

JOHANNESSON, Lena. **“Den Massproducerad Bilden”**. Stockholm: AWE/Gebers, 1978.

MARNY, Jacques. **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos**. Porto: Livraria Civilização (ed. 1988), 1968.

MAUROIS, André. **“Les Illusions”**. New York: Columbia Univ. Press (ed. 1968), 1967 (ed. póstuma).

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Lisboa: Europa-América (ed. 1988), 1883-85.

RENARD, Jean-Bruno. **A Banda Desenhada**. Lisboa: Editorial Presença (ed. 1981), 1978.

SCHARF, Aaron. **“Art and Photography”**. Middlesex: Penguin Books (ed. 1979), 1968.